

Hysteria Station. Hans Ulrich Obrist, de curator als netwerker

(in: De Witte Raaf 19, nr. 109, 2004, pp. 14-15)

Wouter Davidts

Sinds een tweetal decennia kent de internationale kunstwereld een opmerkelijke toename van artistieke epicentra en manifestaties. Levendige kunstscènes vind je niet enkel in de klassieke artistieke metropolen zoals Londen, New York en Berlijn, maar tevens in Glasgow, Ljubljana, Beijing en Dakar, terwijl traditionele periodieke tentoonstellingen als de Documenta en de Biënnale van Venetië moeten concurreren met evenementen in Lyon, Johannesburg, Tirana, Gwangju, Sao Paulo en Istanbul. Door de globalisering is de hedendaagse kunstwereld uitgegroeid tot een wijdvertakt netwerk van productie- en presentatieplatforms met een politieke, culturele en geografische specificiteit. Deze versplintering plaatst curatoren van grote periodieke tentoonstellingen voor een probleem. Hoe organiseer je een megatentoonstelling over de actuele toestand van de kunst, als het traditionele 'overzicht' niet langer valabel is? Terwijl de vorige generatie curatoren zich nog kon beroepen op een thema of een eigen verhaal, desnoods een persoonlijke mythologie, lijkt zelfs die aanpak volkomen uitgeput.

Voor Documenta 11 zocht Okwui Enwezor het antwoord in een strategie van *spreiding*. In de aanloop naar de eigenlijke tentoonstelling organiseerde Enwezor een reeks platforms – conferenties en lezingenreeksen met deelnemers uit talrijke disciplines – op verschillende plaatsen ter wereld. De tentoonstelling in Kassel was slechts één etappe in een langdurig denk- en werkproces met mondiale vertakkingen. Francesco Bonami, de hoofdprogramator van de vijftigste Biënnale van Venetië, koos dan weer voor *diversifiëring*. Hij behield het ruimtelijk en temporeel kader van de tentoonstelling, maar verdeelde zijn verantwoordelijkheid over elf collega's, die tentoonstellingen realiseerden in de Giardini, de Arsenale en het Museo Correr. Bonami weigerde één stem te laten horen, en reageerde daarmee op zijn voorganger Harald Szeemann, hét boegbeeld van de gepersonaliseerde megatentoonstelling. Door zijn keuze voor thematische en ruimtelijke differentiatie – Bonami had het over elf aparte tijdzones – meende hij komaf te maken met de bemoeizucht van de curator, die het ervaren van kunstwerken immers alleen maar hindert. Eindelijk zou de tirannie van de curator plaats maken voor de almacht van de toeschouwer. Wie zich de moeite getroostte om de enfilade van tentoonstellingen in de Arsenale af te lopen, vroeg zich echter af welk alternatief nu precies werd aangeboden. Bonami's lijst van medecuratoren bevatte nauwelijks verrassingen. Figuren als Orozco, Tirivanija, Obrist, Birnbaum of David zijn stuk voor stuk wereldsterren aan het curatorenfirmament. Paradoxaal genoeg presenteerden zij haast allemaal kunst uit een welbepaald continent of een specifieke regio, van Afrika over Azië en Zuid-Amerika tot Arabië, waardoor het geheel van de Arsenale onwillekeurig deed denken aan de geografische opdeling van een wereldtentoonstelling. Bovendien hadden de curatoren zonder overleg elk een lapje tentoonstellingsgrond ingepalmd, wat vaak een storende visuele en auditieve kakofonie tot gevolg had. Dat bezoekers het noorden kwijt raakten en dat het beloofde inzicht dus achterwege bleef, werd door Bonami achteraf als dé verdienste van de tentoonstelling uitgelegd. Het ging hier om een geslaagde reflectie over "de algemene

verbijstering omtrent de fragmentatie van onze hedendaagse cultuur". [1] In dat opzicht stal één sectie ongetwijfeld de show: *Utopia Station*, het ambitieuze project van de curatoren Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist en Rirkrit Tiravanija. Helemaal aan het uiteinde van de Arsenale trof men een ware puinhoop aan van projecten en maakfels die allemaal handelden over de actuele betekenis van het begrip utopie, en die waren achtergelaten door een heterogene en buitensporig grote groep kunstenaars, architecten, dansers, schrijvers, muzikanten en theoretici.

In *Utopia Station* herkennen we onmiddellijk de signatuur van Hans Ulrich Obrist. Deze Zwitserse curator heeft in een tijdspanne van ruim tien jaar een indrukwekkend palmares vergaard. Hij verzorgde tientallen tentoonstellingsprojecten als curator, publiceerde ettelijke boeken over en met kunstenaars, organiseerde een hoop 'interdisciplinaire' evenementen, zette een archief van hedendaagse kunst op poten en nam meer dan vierhonderd interviews af van de meest uiteenlopende personen – kunstenaars, wetenschappers, architecten of filosofen. Zijn onvermoeibare activiteit en zijn recordoutput hebben Obrist een legendarische reputatie en een haast ongenaakbare positie bezorgd. [2] De middelen die hij telkens weet te mobiliseren, de gereputeerde lieden waarmee hij zich steeds weer omringt, de schaal van de ondernemingen, het aantal activiteiten waarbij hij betrokken is én het hoge tempo waarmee ze de revue passeren... lijkt velen ervan te weerhouden om de werkzaamheden van Obrist in een kritisch perspectief te plaatsen. Zijn praktijk werkt zelflegitimerend. Een tentoonstelling als *Utopia Station* lokt over het algemeen twee soorten reacties uit: blind enthousiasme ofwel volslagen onverschilligheid. Deze houdingen getuigen respectievelijk van een opportunistische en een hautaine luiheid. Terwijl de ene groep in de Obrist-carrousel wil meedraaien, en dus kritiekloos slikt wat hij voortbrengt, weigert de andere om na te gaan waarom ze het flauwekul vindt. Het is echter juist de kloof tussen deze twee vormen van intellectuele gemakzucht die Obrist met zijn prolifererende praktijk en zijn wervelend discours handig bespeelt.

Obrist maakt begin jaren '90 furore met enkele kleinschalige tentoonstellingen op onconventionele locaties, zoals zijn eigen keuken (*World Soup*, 1991), de bibliotheek van een klooster (*Les Archives de Christian Boltanski 1969-1991*, 1991) of een hotelkamer in Parijs (*Hotel Carlton Palace – Chambre 763*, 1993). Hij reageert hiermee op het kritisch failliet van gepersonaliseerde en geënceneerde megatentoonstellingen zoals *Bilderstreit*, *Metropolis* of *Magiciens de la terre*. Obrist profileert zich niet als auteur of scenograaf, maar als medeplichtige en directe gesprekspartner van de kunstenaar. Een tentoonstelling levert volgens hem alleen de noodzakelijke context en juiste conditie voor de productie en presentatie van kunstwerken, als ze de uitkomst is van een dialoog met de betrokken kunstenaars. Bovendien is Obrist een van de eerste curatoren die de aard en de structuur van zijn activiteiten afstemt op de verschuivingen in het mondiale artistieke landschap. De wereldwijde explosie van het aantal artistieke centra beantwoordt hij met een nomadische praktijk van onophoudelijk onderzoek en verplaatsing. Hij gaat te leen bij Deleuze & Guattari – in artistieke kringen van de jaren '90 zowat de obligate filosofen – en omschrijft zijn werkwijze als een 'rhizomatisch werkproces'. [3] Dat proces

resulteert in tentoonstellingen die geen finaliteit kennen en die voortdurend evolueren, zowel formeel als inhoudelijk, over de traditionele grenzen van tijd en ruimte heen. De tentoonstelling is nooit af; ze maakt deel uit van een hybride proces dat moet leiden tot een 'collectieve vorm van intelligentie'.

Obrist wil kunstwerken niet gebruiken om een verhaal te vertellen of een bepaalde theorie te illustreren. Hij wil slechts een 'mobiel platform' installeren waarop de meest uiteenlopende praktijken elkaar kunnen doorkruisen en verbindingen aangaan. Een dergelijk tentoonstellingsmodel verenigt een multidisciplinair gezelschap, dat vervolgens van gedachten kan wisselen en samenwerken. Obrist ziet zichzelf in een dienende rol, als een soort mediator die productiestructuren installeert en artistieke praktijken verknoopt. Zijn functie is die van een netwerkbeheerder, een bemiddelaar die het liefst op de achtergrond blijft. Musea, institutionele ruimtes of evenementen gebruikt hij als relais, als plekken waar een verknoping kan plaatsvinden. Deze institutionele dragers hoeven dus niet langer bestreden of vermeden worden; ze moeten beschikbaar worden gemaakt, zodat ze het dynamisch gebeuren van de tentoonstelling kunnen 'ontvangen'.

Bij *Utopia Station* bevond dat mobiele platform zich op de Biënnale van Venetië. De tentoonstelling was slechts een halte binnen een groter project dat zich op verschillende plaatsen en tijdstippen en aan wisselende snelheden manifesteert. *Utopia Station* is een veelzijdig *project in progress* dat de loutere presentatie wil overstijgen en de ontmoeting centraal wil stellen. Die ontmoeting kan op allerlei manieren plaatsvinden, in de vorm van samenkomsten, vergaderingen, seminars, boeken of tentoonstellingen. De indruk dat iets een definitieve, afgebakende vorm aanneemt, wordt angstvallig vermeden: "*Utopia Stations* do not require architecture for their existence, only a meeting, a gathering." [4] Het project ging van start met een seminarie aan de Universiteit van Venetië, gevolgd door bijeenkomsten in Poughkeepsie, New York, Parijs, Frankfurt en Berlijn. [5] De tentoonstelling op de Biënnale van Venetië was de eerste 'fysieke' halte; zij wilde uiteraard niet echt een tentoonstelling zijn, maar veeleer een dynamisch platform voor onderzoek en dialoog. Daarmee bood zij volgens Obrist tevens een oplossing voor het probleem dat op deze Biënnale centraal stond: hoe kunnen we het kritisch potentieel van tentoonstellingen inzetten om de versplinterde identiteit van de hedendaagse, geglobaliseerde kunstwereld te representeren? [6] De strategie was *evolutie*. Door voortdurend wijzigingen aan te brengen in de verschijningsvorm, het deelnemersveld en de inhoud, distantieerde het project zich uitdrukkelijk van de format van de *package* tentoonstelling, die het paradigma vormt voor de homogeniserende werking van de globalisering. Omdat *Utopia Station* geen finaliteit kent, laat het zich niet zomaar van de ene naar de andere locatie verschepen. Voor Venetië werden een zestigtal kunstenaars en architecten uitgenodigd om een project te presenteren dat handelde over utopie; daarnaast werd aan meer dan 160 kunstenaars gevraagd een poster te ontwerpen, die in Venetië zou worden aangeplakt en op het internet zou worden geplaatst. Een ruim aanbod van lezingen, concerten, performances, meetings, filmvoorstellingen en parties moest de plek gedurende de hele zomer opvrolijken. Maar van die ambitieuze plannen kwam weinig terecht. Wie *Utopia Station* na het openingsweekend bezocht, kon niet meer genieten van de mogelijkheden tot 'interactie' en 'uitwisseling'.

die de makers hadden vooropgesteld. De lezingen, performances, discussies en meetings die de Biënnale tot een interactief 'wegstation' moesten transformeren, tot *meer* dan een conventionele tentoonstelling, waren simpelweg afgelopen. In een gedrongen structuur van kamers, platforms, podia en zithoeken – naar een ontwerp van Rirkrit Tirivanija en Liam Gillick – en in de nabijgelegen binnentuin trof de bezoeker een onoverzichtelijke puinhoop aan van installaties, objecten, prullaria, posters, video's en allerhande overblijfselen van performances. Het geheel oogde als een verlaten bivak voor padvinders, evangelische jongeren of overjarige hippies. De restanten van hun bezoek: vlaggen, wimpels, totems, insignes, geknutselde hutten en zelfs organische toiletten, afgeleverd door opperboyscout Joep van Lieshout. Voor de gewone bezoeker bestond *Utopia Station* uit een hoop onbenullige en pathetische relictten van wat ooit een gezellige boel moet zijn geweest. De compacte en niet-hiërarchische opstelling maakte het nog erger. De presentatie wilde de indruk wekken dat ze het resultaat was van een spontane samenwerking tussen de verschillende deelnemers, terwijl die spontaniteit duidelijk was geënceneerd. *Utopia Station* simuleerde een bedrijvigheid die in feite nooit plaatsgevonden had. Het experiment van de evoluerende tentoonstelling was uitgemond in een megalomane en incestueuze vorm van artistieke spelerei. In *Utopia Station* kwam de reflectie over de 'veelvuldigheid, diversiteit en contradictie' die Bonami naar voren had geschoven, tot een finale implosie.

Het pijnlijkste effect van deze overdaad en wanorde was de verdamping van elke inhoudelijke en kritische output. Artistieke en intellectuele probleemstellingen werden herleid tot steriele tekens. De namen van kunstenaars, architecten, wetenschappers of intellectuelen bij de talloze video's, posters, maquettes of schetsen functioneerden enkel als evocaties van kritische vertogen. Het evolutionaire tentoonstellingsmodel en de rhizomatische praktijk van Obrist hebben in *Utopia Station* hysterische proporties aangenomen. Zijn netwerk, dat al lang niet meer beperkt is tot een groep bevriende kunstenaars, is zo uitgedijd dat het zich tot een beeld heeft verzelfstandigd. [7] Van *Laboratorium* (1999) *Traversées* (2000) en *Cities on the Move* (2001) tot *Utopia Station* (2003), telkens werd de affiche gedomineerd door een ellenlange lijst namen in alfabetische volgorde. Het programma van interdisciplinaire samenwerking werd tot de gimmick van een vedetteparade herleid. Dat de reputatie van bevriende intellectuelen als Koolhaas, Boeri, Latour of Groys afstraalt op Obrist en zijn exploten, is onvermijdelijk. Het feit dát ze meedoen, wordt al beschouwd als een garantie voor inhoudelijkheid en kritische massa; dat Obrist erin slaagt zich met hen te omringen, of dat hij ze voor een interview weet te strikken, wordt reeds beschouwd als een intellectuele verdienste. Of deze figuren ook echt iets bijdragen, is van secundair belang. Slechts weinig posters van *Utopia Station* ontsnapten aan studentikoze naïviteit, en het gros van de projecten blonk uit door zelfingenomen en knullig engagement. In de tentoonstellingsexperimenten van Obrist valt niets te leren en nauwelijks iets te beleven. Waaraan heeft Obrist zijn succes dan te danken? Waarom wil men zo graag tot zijn netwerk behoren? 'Obrist' is een *brand*, een toegangsbewijs tot het mondiale kunstcircuit. Het is een label waarmee men in artistieke kringen kan uitpakken. Het feit dát men in zijn netwerk wordt opgenomen, is belangrijker dan wat men ertoe bijdraagt of ervan opsteekt.

Excessieve veelheid en de retoriek van de onbaatzuchtige bemiddeling zijn twee strategieën waarmee Obrist zich ontslaat van de kritische verantwoordelijkheid – tegenover de kunstenaars én het publiek – om uitspraken te doen die leesbaar zijn en die dus getoetst kunnen worden. Zijn afkeer voor een overzichtelijke presentatie lijkt ingegeven door de misplaatste vooronderstelling dat een duidelijk programma per definitie nivellerend en homogeniserend is. Meer zelfs, Obrist lijkt de fragmentatie en diversiteit van de mondiale kunstwereld te gebruiken als een vrijgeleide om geen verschillen meer te moeten articuleren. Het leidt geen twijfel dat veel hedendaagse kunst getekend is door een toestand van mondiale versplintering, en dat ze over dat gegeven reflecteert of dat ze het instrumentaliseert. Dit betekent echter niet dat alle kunstwerken die conditie op dezelfde manier belichamen, en dat ze dus allemaal zonder meer versplinterd, gefragmenteerd en onspecifiek zijn, laat staan dat men ze op die manier moet presenteren.

Het tentoonstellingsmodel van Obrist vertrekt niet langer van de *eigenheid* van de hedendaagse kunstproductie, maar van een algemene status questionis van de hedendaagse kunstwereld. Precies daardoor kan zijn rol van curator-netwerker zich zo verzelfstandigen, tot op het punt dat zijn projecten alleen nog de narcistische reflectie vormen van curatorische bemiddeling *an sich*. Het belangrijkste is niet wát er wordt gebracht, wélke kunst er te zien is; van belang is vooral hoe die kunst onder zijn hoede tot stand is gekomen. Meestal levert dit geen fundamentele inzichten of nieuwe tentoonstellingsformats op, en wordt er alleen een beetje aan de ruimtelijke en temporele conventies gemorreld. En zelfs dat gebeurt niet ten gronde, getuige de lotgevallen van het dynamische platform binnen *Utopia Station*. Na het openingsweekend was het feest afgelopen. De Biënnale duurt toch vier maanden? Als Obrist en zijn medecuratoren consequent waren geweest in het gebruik van de Biënnale als een tijdelijk platform voor hun experimenten, dan hadden ze daags na de vernissage alles moeten opruimen. Thans werden de beloftes gesmoord in een zieltogende ruïne, een geësthetiseerde installatie van artistieke massahysterie – een setting die tegelijk moest bewijzen dat hier ‘iets gebeurd was’.

Ook de schaalvergroting is Obrist fataal geworden. Reeds in 1971 merkte Les Levine op dat in een tentoonstelling met meer dan 80 kunstenaars slechts één persoon op de voorgrond treedt: de curator. [8] In *Utopia Station* draaide het overdadige aanbod uit op een totale negatie en banalisering van de kunst. De ambitie om zoveel uiteenlopende artistieke en intellectuele praktijken in één niet-hiërarchische structuur onder te brengen, leidde niet tot een pluralistisch en veelsporig geheel, maar zorgde ervoor dat de verschillen systematisch werden uitgevlakt. De tentoonstellingen van Obrist lijden dus precies aan datgene waarvoor ze een alternatief willen bieden: homogenisering. De kunstwerken versmelten tot een ongedifferentieerde brij. Ze worden niet meer opgevoerd om het thema van de curator te illustreren, maar verstikken in de onverschillige opeenhoping van artistieke en discursieve massa. Nog problematischer wordt dit wanneer historische praktijken, figuren of oeuvres in het netwerk worden geïntegreerd. Obrist omringt zich immers niet alleen met jonge kunstenaars, maar schakelt ook oude coryfeeën in, met een voorkeur voor figuren uit de jaren zestig. Zo bevatte *Utopia Station* onder meer werk van filmmaker Jonas

Mekas en van de architecten Cedric Price, Lucien Kroll en Yona Friedman. Hun werk wordt regelrecht naar het heden overgeheveld en tussen de recente werken gedropt. Het oeuvre van architecten als Price, Kroll of Friedman is zeker nog fris en betekenisvol, maar om de actualiteitswaarde ervan te vatten moet men zich verdiepen in de historische context en achtergrond ervan. Bij Obrist worden deze figuren alleen als fetisj van historische diepgang opgevoerd.

Obrist poneert graag dat hij de kunst wil bijstaan in wat Deleuze en Guattari de “onophoudelijke strijd tegen de clichés” hebben genoemd. [9] Zelf debiteert hij echter het ene avant-garde cliché na het andere. In zijn discours is Obrist een al even grote mistmachine. In navolging van zijn grote idool Alexander Dorner, de directeur van het Provinzial Museum in Hannover en de eerste curator die kunstenaars in een museum aan de slag liet gaan, reanimeert Obrist (nog maar eens) de idee van het museum als werkplaats of laboratorium. De geschriften van Dorner zijn nog steeds relevant, mits ze in het juiste perspectief worden geplaatst. Het museumproject dat Dorner opstartte aan het begin van de twintigste eeuw, hoeft immers niet langer te worden afgewerkt. [10] De musea zijn de kunstenaars nog nooit zo ter wille geweest als vandaag. Tegelijk is de beweeglijkheid van het museum tot norm verheven, waardoor Dorners eis onproductief en betekenisloos is geworden. De orakelende wervelwind Obrist is een regelrechte exponent van deze dolgedraaide tentoonstellingsmachinerie. Hij is het toonbeeld van een geacceleerd aandachtsregime dat niet langer in staat is te focussen, laat staan te analyseren of inzichten te produceren. Hans Ulrich Obrist mag dan wel de James Brown van de kunstwereld zijn, alias *the hardest working man on earth*, zijn werkzaamheden kennen een entropie die rechtevenredig is met de hoeveelheid energie en middelen die ze opslorpen. Over een dergelijke verlieslatende operatie kan men moeilijk enthousiast worden, laat staan dat men er onverschillig bij blijft.

Noten

[1] Francesco Bonami, in: Tim Griffin en James Meyer, *Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition*, in: *Artforum* 42, nr. 3, november 2003, p. 157. Voor een algemene beschrijving van de opzet van de vijftigste Biënnale van Venetië, zie: Francesco Bonami, *I have a Dream*, in: Francesco Bonami (red.), *Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer. La Biennale di Venezia, 50th international art exhibition (cat.)*, Venezia, Marsilio/La Biennale di Venezia, 2003, pp. xxi-xxiii.

[2] Al na een paar jaar werd de curator Obrist als een ‘fenomeen’ beschouwd, zo bijvoorbeeld door Jan Winkelmann in: *Het fenomeen. Een portret van de jonge Zwitserse tentoonstellingsmaker Hans Ulrich Obrist*, in: *Metropolis M* 17, nr. 1, 1996, pp. 28-32.

[3] Robert Fleck, *If it's Tuesday. Curator interview. Robert Fleck talks with Hans Ulrich Obrist*, in: *Artforum* 33, nr. 9, mei 1995, pp. 23-24 en 112. Voor de beschrijving van Obrists strategieën als beginnend curator heb ik me onder meer gebaseerd op de volgende interviews uit het begin van de jaren '90: Hou Hanru, *Hans Ulrich Obrist. Art Critic and Curator*, in: *Flash-Art* nr. 67, november-december 1992, p. 128; Marius Babias, *Der Kurator muss verschwinden*, in: *Kunstforum International* nr. 125, januari-

februari, 1994, pp. 391-393; Marius Babias, *Mobile Plattformen für das Umsetzen von Obsessionen schaffen*, in: *Kunstforum International* nr. 132, november 1995, pp. 408-410; Jan Winkelmann, *Ein Gespräch mit Hans Ulrich Obrist*, in: *Kunstbulletin*, juli-augustus 1996. Voor een definitie van het evolutief tentoonstellingsmodel, zie: Hans Ulrich Obrist, *Evolutional Exhibitions* op: <http://www.attese.it/article13>. Voor een overzicht van de tentoonstellingen die Obrist realiseerde, zie onder meer: Hans Ulrich Obrist, *In the Midst of Things, at the Centre of Nothing*, in: *Art and Design* 12, 1997, nr. 52, pp. 86-90; Hans Ulrich Obrist, *Installations Are the Answer, What Is the Question?*, in: *Oxford Art Journal* 24, 2001, nr. 2, pp. 93-101. Een andere belangrijke bron waarin Obrist aan het woord komt, al is het dan als interviewer: Hans Ulrich Obrist en Thomas Boutoux (reds.), *Hans Ulrich Obrist. Interviews Volume I*, Milan, Charta, 2003.

[4] Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist en Rirkrit Tiravanija, *What is a Station*, in: Bonami (red.), op. cit. (noot 1), p. 331. Voor het digitale luik van *Utopia Station*, surf naar: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/index.html>.

[5] Ondertussen is *Utopia Station* ook al neergestreken in het Haus der Kunst in München (van september tot november 2003). Van februari tot mei 2004 loopt de tentoonstelling in DasTAT/Bockenheimer Depot in Frankfurt am Main.

[6] Hans Ulrich Obrist, in: Griffin en Meyer, op. cit. (noot 1), p. 159.

[7] In het persbericht van *Utopia Station* deed men zelfs niet langer de moeite om alle deelnemers op te noemen: "To list every participant is not possible here. Let us say that it is a large, and growing, group. In alphabetical order it would begin with A12 and end with Andrea Zittel."

[8] Les Levine, *The Information Fall Out*, in: *Studio International* 181, 1971, nr. 934, pp. 265-266.

[9] Hans Ulrich Obrist in: Hanru, op. cit. (noot 3), p. 128.

[10] Stéphanie Jeanjean, *Musées en Mouvement. Interview avec Hans Ulrich Obrist*, in: *Hors d'œuvre* nr. 2, 1998; <http://perso.wanadoo.fr/interface.art/hors%20d%27oeuvre/HO2/HANS.html>. Obrist verwijst steeds naar het boek *The way beyond 'art'. The work of Herbert Bayer* (New York, Wittenborn, Schultz, inc., 1947) van Alexander Dorner, waarin deze het museum van de toekomst karakteriseert als een werkplaats (p. 232): "The new type of art museum must not only be not an 'art' museum in the traditional sense but, strictly speaking, not a 'museum' at all. [...] the new type would be a kind of powerhouse, a producer of new energies."